

secreto durante un largo tiempo para quizás, también, convertirlo en una anécdota que sería revelada a mis futuros hijos y a sus hijos.

La ausencia de unidad de la narración ha producido episodios innecesarios y digresiones inútiles. Es notable también la escasez de recursos estilísticos para llevar a cabo la recreación artística, hecho que impulsa al texto a convertirse en una exposición lineal, sin la suficiente dimensión humana de los hechos, originalidad, intensidad y variación de los objetos, sucesos y sujetos representados.



El argumento es entendido como mera sumatoria de informaciones. Los contenidos son simples, pues los acontecimientos reales o ficticios carecen de una elaboración filosófica o de sustancias psicosociales o psicofisiológicas de profundidad.

Es tan limitada la concepción de la "novela", que el argumento no ordena las secuencias hacia un clímax. Al no existir fuerzas internas, el conflicto se identifica con lo externo, provisto de un desarrollo previsible a través de los episodios, acontecimientos, incidentes y escenas.

El asunto que inspiró directamente a la narración es común, unida a ello la poca habilidad en el manejo y originalidad de su tratamiento. Deducimos que la "materia prima" no se vincula con sus propias observaciones y vivencias interiorizadas; es decir, los hechos no forman parte de su experiencia.

La formulación del tema o idea fundamental es vaga o imprecisa. Los detalles sobresalientes no se

justifican y las contradicciones afloran, por lo que la estructura total de la obra se torna incoherente. De tal forma que los acontecimientos y los detalles no contribuyen a la comunicación del tema central, no producen un efecto explícito ni simbólico.

Pareciera que al autor le son suficientes los estímulos externos, sus fuentes de información. La tensión nunca aparece, debido a la superficialidad de las acciones.

La intención es describir en forma casi fotográfica las situaciones de una cárcel. Aquí prima la oralidad (el autor escribe desde el modo común del habla), sin intentar apropiarse de los recursos estilísticos de la novela. Dicho con otras palabras, la narración corriente semiliteraria (relato oral) y las distintas formas del discurso autoral, literario pero extraartístico (razonamientos morales, las descripciones sociales y los excesos retóricos), no se estilizan al entrar en la novela, ni se conjugan en un sistema artístico. Como estas dos unidades, lo oral y lo autoral extraartístico, no se juntan y tampoco se subordinan al conjunto, ellas quedan independientes. Todo queda fragmentado: el habla estilísticamente individualizada del protagonista, el relato de tipo oral del narrador, el léxico, la jerga, las descripciones, en fin, impidiendo la construcción y la revelación del sentido único de la obra, de la totalidad.

Descubre lo anterior una incapacidad para ejercer el dominio de la palabra artística (la forma interna de la palabra), la prosa de la novela (que no es estándar sino artística), de tal modo que se le niega a la novela su valor artístico y estético, concediéndole a ella únicamente un determinado valor retórico, perteneciente más a una preocupación moral y especulativa, sin interés en la forma y estructura, en la cohesión de la obra. La supuesta novela se limita a ser una larga conjetura o una suposición arbitraria, desordenada. La palabra así concebida no posee intrínsecamente la dialogalidad, la reflexión, el conflicto y la contradic-

ción, emanados del desarrollo de los distintos elementos de la obra.

El escritor se adhiere pasivamente al mundo que representa a través de una palabra directa, inmediatamente dirigida hacia su objeto. Es una palabra objetiva que a veces determina socialmente a los personajes o a las circunstancias, o en otras determina fugazmente el carácter de éstos. ¿Pero dónde está la palabra ajena, la orientada al menos hacia dos voces?

Como no se disminuye nunca la objetividad, la voz del narrador es única e incólume. No hay estilización, relato del narrador ni un personaje portador de las intenciones del autor u otros personajes que transmitan una palabra con variaciones de acento; una réplica del diálogo, un diálogo oculto o un espacio auténtico para la palabra ajena y su influencia transformadora.

Dada su superficialidad, contemplación, facilismo y poca elaboración, *La condena del despojo* es un ejemplo y una lección clara de cómo no ejercer el oficio literario.

GABRIEL ARTURO CASTRO

Una buena novela

La celda sumergida

Julio Paredes

Alfaguara, Bogotá, 2003, 195 págs.

Podemos afirmar sin ningún temor que la primera novela de Julio Paredes es llevada a buen término. Tiene la coherencia necesaria, rigor narrativo, unidad de acción, unidad temática y la riqueza de lo conceptual y de lo imaginario, que le dan un alto valor estético a la obra. Su ilación es impecable. Una obra bien escrita que nos permite acercarnos a la complejidad de la existencia del mundo moderno, desde los secretos de la arquitectura; lugar sobre el cual se funde la narración, el ensueño y la reflexión de una erudición sana e

inteligente, y además, aporte de un mensaje hipotético, muy lúdico. La reflexión va ligada al personaje, sus actitudes, forma de ver las cosas. La imaginación onírica se libera de la razón, pero el sueño y la realidad están ligados entre sí, mezclados de tal manera que es imposible distinguirlos. El epígrafe de A. S. Byatt sirve de guía: "Qué raro es esto... del sueño. Se va uno [...] por todas partes... Otros mundos". El personaje cree estar muy cerca de un yacimiento de monstruos antes de abandonar Nueva York, donde sus recorridos por calles y escenarios siempre están ceñidos por la alucinación de las formas. Ficción inédita, fábula dentro de una realidad agregada, metafísica, sobresalto ante lo inexplicable, deseo de auscultar el enigma de seres sobrenaturales que nos rodean; los gestos y las actitudes de los objetos vendrán a constituirse como alegorías del presente de un sujeto solitario, explorador de su mundo, tal como lo aseveran los editores:



El libro que el lector tiene entre las manos es un raro espécimen dentro de la narrativa colombiana de las últimas décadas. Es una novela conceptual, con un argumento simple en apariencia: un arquitecto regresa a Colombia, tras varios años de vida en Nueva York, huyendo de una triste historia de amor, para sumergirse en las instancias más íntimas del yo, hasta tocar un fondo en el que se enfrenta a su propio destino y a la más absoluta soledad.

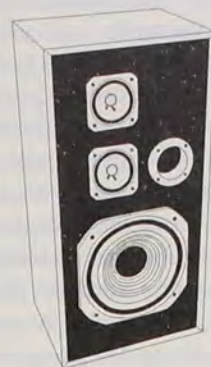
En cada mirada y recorrido por los objetos, el personaje encuentra una

metáfora de la identidad, fantasías, fantasmas inmóviles, el azar de la memoria, la parodia de una falsa fortaleza, el pánico, alucinaciones, incógnitas, una parte de la composición onírica que lo envuelve. Pero también le es posible hallar en cada cosa una esencia, una esperanza oculta que pide ser interpretada. De la misma manera que puede leer el espacio arquitectónico, el joven arquitecto examina las fotografías, los libros, los muebles, los resquicios donde se esconda algún secreto.

La ciudad es una ruta recóndita de las gárgolas (esculpidas con fantásticas formas humanas o animales), los seres que tanto lo van a aturdir, un circuito permanente de los sueños. Pareciera que cada acción fuera premonitoria de su vida, pues los presagios lo invaden, lo circundan de indicios y síntomas. Él mismo se declara una sombra en una ciudad llena de visiones, recuerdos, episodios, escenarios, impulsos, merodeos. Augurios que constantemente se señalan en el transcurso de la obra. Por ejemplo, leamos las imágenes de un sueño que se vuelve una llave, para procurar entender el mundo del personaje:

En compañía de mi padre, y de un hermano que no había existido nunca, perseguía un cisne en un estanque. Yo me movía siempre al frente y aunque el lugar no era profundo el agua era turbia y el fondo tenía huecos repentinos y piedras que me hacían perder el equilibrio, como si cada dos o tres pasos cayera de bruces por una zancadilla. El cisne no hacía ningún ruido en su escapada y de un momento a otro de la persecución yo cargaba en la mano una rudimentaria herramienta de caza, una especie de ballesta con la que intentaba atravesar el cuello del animal. Después, en una de las caídas, moviéndome en la cama casi despierto, veía en el fondo del agua el rostro jovencísimo de mi padre, la frente blanca y los párpados cerrados con suavidad, como en una placentera travesía acuá-

tica, abrí los ojos en el momento de mis primeros forcejeos para sacar su cuerpo a la superficie.



El protagonista participa de una especie de terror, de una ficción donde cree vislumbrar mundos simultáneos, jardines en cuyo seno duerme la otra mitad desconocida del universo, "las imágenes múltiples del alma, los emblemas posibles para los espíritus de los canales o de los condenados". La obra plantea, entonces, el dilema del doble, la fortuna o el infortunio de sostener una personalidad desdoblada, de la perplejidad de un arquitecto que ve en los espacios interiores o exteriores un reflejo de su fantasía o de la hiperrealidad, "dudosos enigmas para los ojos y la mente".

Con el viaje a Bogotá este asunto no va a cambiar: "De un modo comparable a las falacias reflejadas en un espejo de feria, creí que, en este supuesto regreso al pasado, tampoco podría salvarme de la trasposición de los cuerpos reales". Seguiría observando el mundo parcialmente, "bajo la trampa de las imitaciones anómalas, de las percepciones inciertas del espacio". Las percepciones e intuiciones pueblan las secuencias de la narración, sobre todo las relativas al encierro y a la claustrofobia de ciertos diseños con sus emanaciones y fisuras. Incluso la casa es para él menos benigna que el invernadero de su madre o que aquella "anomalía geográfica que llamaban realidad y donde cada día era más difícil pensar o conjurar el miedo".

El personaje siempre se pregunta por su incierto destino (un desempleado que se ve abocado a insistir, a

perseverar en conseguir trabajo, incluso acudiendo a prácticas humillantes), por su predisposición al sentimentalismo, a las obsesiones, a las ficciones de un arquitecto que lucha contra el insomnio. Los sobresaltos lo cobijan, lo mismo que la perplejidad ante lo misterioso. ¿Cuál es la parábola de *La celda sumergida*? Como dice él, ¿un corazón buscándose a sí mismo, vacilante, colmado de vanidad y de autocomplacencia, tratando de obtener una lucidez nueva o una comprensión del drama del universo; ¿una fábula sin resolución práctica, porque las piezas del enigma no encajan?; ¿la relación profunda entre el individuo y lo abstracto, lo incomprensible? Quizá la explicación alguna de sus alucinaciones, invocaciones o devaneos metafísicos, donde un arquitecto sin oficio, vuelto a la monotonía doméstica, imagina que si arranca los revestimientos de su casa paterna podría dejar al descubierto, “como en los efectos de una cámara oscura, la luz, las sombras, la perspectiva y los tonos verdaderos de este nuevo mundo donde aún me desplazaba con la desazón de un naufrago”. *La celda sumergida* es la cámara donde el protagonista anda oculto, huyéndole a la luz y al espacio de los otros. La celda es la habitación hermética, una especie de aposento mental inaccesible. “Una jaula al revés”, diría el arquitecto, la casa perfecta, un lugar pensado para que quien entrara no deseara salir, la imagen inaccesible, proveniente del lado oscuro de la psique, de la tormentosa vida interior.

El personaje tiene la propensión a divulgar su esfera privada de la existencia, a propagar su interioridad, su realidad espiritual. Adentro se pueden encontrar los sueños enfermos, los paraísos artificiales, la irrealidad:

En medio de relaciones frágiles, José Alejandro es un hombre en actitud de espera. Todo indicio de compañía resulta ser una apariencia y no encuentra otro remedio que refugiarse en sus sueños de fino equilibrio estético y perfección improbable. El espacio ar-

quitectónico que imagina se convierte en la casa perfecta que no es sólo complemento sino proyección ideal del propio yo.

Objeto de búsqueda, el personaje es preocupación del novelista y en torno a su construcción reúne materiales de observación, que luego organiza a través de la alquimia imaginaria. El personaje aparece regido por una obsesión de identidad, aunque desde su psicología se trate de un ser disminuido, alucinante, inseguro, dubitativo, que siempre se pregunta acerca de su estado en el mundo actual, pero que se desplaza creando una dramática, ya no del héroe sino del sobreviviente. Acción que es más interna que externa, pues las imágenes salen del choque de las palabras. Allí radica la fuerza de la novela, en configurar un personaje que es capaz de reconocer en su propia sensibilidad y apasionamiento los extremos más sórdidos y sublimes. Lo anterior lo podemos verificar en la parte última del libro, cuando se encuentra con un espectro, tal vez su doble, cercanía que lo lleva a recoger en una sola reflexión los avatares del personaje, cercano ya al sueño o a la muerte.



Su fabulación, la del personaje, es una necesidad inconsciente; sus historias inventadas le permiten ser un actor sublimado. En el arquitecto configurado por Julio Paredes, en su destino, nos vemos reflejados como lectores a través de sus angustias y contradicciones, encuentros y desencuentros, ideales, evasiones y utopías.

Todos los personajes son precisos pero sólo a José Alejandro lo envuelve la ambigüedad, la adversidad de los espacios, el enigma de lo que va a suceder.

La escritura de la historia nos llega a través de un lenguaje denso, matizado a veces con un viso familiar, un tono personal, subjetivo e inteligente donde abundan los datos sensoriales. Las acciones y las situaciones ocurren sin ninguna distancia, pues quien narra vive el hecho relatado. No olvidemos que estamos frente a un relato introspectivo y que la historia es propuesta como una sucesión de secuencias psicológicas, problemáticas, estados de ánimo, meditaciones y flujos de conciencia. El protagonista está presente en la historia y es la voz que cuenta, que brinda testimonio de su acción.

Julio Paredes acude a un arsenal cultural, a una absorbente inventiva y a una observación sagaz que le ayudan a recrear cada personaje y atmósfera. Otro de sus atributos es la condensación, dada su capacidad de concentrar los conflictos en un pequeño espacio y fijar un límite para la memoria del lector. El novelista permite que la mirada converja hacia un objeto de naturaleza arquitectónica. En este caso, Julio Paredes, y esa virtud le viene del cuento, sabe abreviar y hallar la esencia, el meollo de las cosas. Dicho de otra manera, existe una voluntad de despojamiento, porque nada en la novela *La celda sumergida* es inútil. Sus cinco capítulos: “Soñar de noche”, “Viga de amarre”, “La segunda mano”, “Cul-de-sac” y “Arte patética”, forman un conjunto indivisible, aunque desde su diseño poseen un propósito independiente. Ello con la intención de romper la unilinealidad de la historia, ya que, a pesar de la presencia de un solo narrador, éste se encuentra con otros personajes que alimentan la narración, abren brechas dentro del relato. Pero son personajes dibujados, concluidos, de personalidad definida.

No hay unilinealidad porque la novela ocurre dentro de un presente actual e inicial, pero con evoca-

ciones sucesivas al pasado lejano y cercano. Julio Paredes construye una laboriosa casa, la escritura, para mostrar arquitectónicamente el tiempo o su representación psicológica o mental que se vuelve un espejismo, una ilusión, una apariencia fascinadora y falaz al unísono. Es como si intentara experimentar el avance cíclico del tiempo y, a partir de las construcciones, sólidas, inmóviles, quisiera quebrar el ritmo uniforme de las horas, irrespetando igual las reglas de lo verosímil e inclinándose por la sensación de vivir en un tiempo auténtico, más cercano a la fabulación del orden sobrenatural.



Con la misma intensidad posee un tratamiento del espacio. El manejo o el ordenamiento de los capítulos obedece a un sentido del ritmo espacial. El personaje imagina una superficie, ejerce el poder de la mirada sobre los lugares que luego interioriza y se tornan sueños, quimeras, imágenes sensibles, ideas confusas pero significativas, extraídas del ensimismamiento, del espacio interno que corresponde al personaje y la extensión ajena que lo rodea (su ambiente). *La celda sumergida* asume el poder de convencer. Nadie va a dudar de la presencia de los parajes propuestos, entrevistados. Por lo tanto, los incidentes de la historia adquieren firmeza, plenitud, dentro de cada situación. El novelista aquí se transforma en un impecable diseñador de lo abstracto.

GABRIEL ARTURO CASTRO

Guerrillas godas

Fusiles y plegarias.

Guerra de guerrillas en Cundinamarca, Boyacá y Santander, 1876-1877

Luis Javier Ortiz Mesa

Universidad Nacional de Colombia,
La Carreta Editores, Medellín, 2004,
203 págs., il.

Este libro sobre la guerra de guerrillas en Cundinamarca, Boyacá y Santander durante la guerra civil de 1876-1877, que publica la Universidad Nacional (sede Medellín) y su Dirección de Investigaciones, es una reescritura revisada y abreviada de un texto anterior, *La guerra civil de 1876-1877 en los Estados Unidos de Colombia. De la fe defendida a la guerra incendiada*, voluminoso informe final de investigación (653 páginas) presentado por Ortiz Mesa al Banco de la República en 2002, base de su tesis de doctorado en Huelva (España) en 2003. El objeto del estudio es, por supuesto, de sumo interés, al seguir de cerca y explorar las causas de la también llamada “guerra de las escuelas” o “guerra de los curas” (págs. 28-40), al poner de presente la vieja tradición de las guerrillas en Colombia, que se remonta a las guerras de Independencia (pág. 65), y en fin, al mostrar que, pese a la idea común de que ellas han sido “en Hispanoamérica más proclives a la militancia liberal” (pág. 17), el caso de esta guerra civil de 1876 muestra la beligerancia de las guerrillas conservadoras. De manera sumaria, el texto rastrea la historia de la “guerrilla moderna”, la *petite guerre*, que “tuvo sus inicios en España como respuesta a la invasión napoleónica entre 1808 y 1814 y continuó su desarrollo en la España de los años 1820” (pág. 15), y de la cual “fuimos sus herederos, en parte”. Sin embargo, para dar una mejor idea de los antecedentes de esta forma peculiar y endémica de guerra en nuestro territorio, nos parece que habría sido oportuno mencionar la acción de muchos grupos indígenas durante el largo periodo de la conquista, en particular los

quimbayas, etnia a la que se refiere Juan Friede en sus trabajos, donde advierte cómo los cronistas de Indias pasaron por alto dichas formas de resistencia a la invasión, y que tuvieron sin duda ciertos rasgos propios de las guerrillas, aunque los indios no hubieran leído ningún manual al respecto: “formas de guerra que llevan a cabo los grupos no organizados en ejército regular y que se caracteriza por acciones aisladas y discontinuas, por escaramuzas”, a más de “conocer perfectamente el terreno, saber cuándo atacar y esconderse”, según la definición que trae Ortiz Mesa, del diccionario de la Real Academia de la Lengua y del texto del español Miguel Artola, *La guerra de guerrillas* (pág. 16). Esta *pequeña guerra*, como también se la llama, estuvo presente en las nueve guerras civiles ocurridas durante el siglo XIX, desde la guerra de Independencia hasta la guerra de los Mil Días. El autor se detiene a trazar el mapa de sus desplazamientos en varias de estas confrontaciones anteriores a la guerra civil de 1876, y muestra cómo estos corredores fueron comunes en algunas de ellas: en la guerra de los Conventos de 1839 a 1842, azuzada por los curas desde el Cauca (pág. 66), en la de 1851 y en la de 1859-1862, promovidas por los conservadores aliados con los curas contra las reformas liberales y en defensa de la propiedad de la tierra y del régimen de esclavitud (pág. 70). La antigua Cauca, Antioquia, Tolima y amplias regiones cundiboyacenses se configuraron como las provincias godas por antonomasia, defensoras de la propiedad, la religión y la territorialidad. Las zonas frías tendían a ser cotos de caza de los conservadores, mientras las zonas templadas lo eran de los liberales (pág. 80), o bien “las tierras de clásicos poblamientos coloniales convertidas con la independencia en distritos republicanos, y donde se dio una presencia de las autoridades civiles, eclesiásticas y militares, sus distritos tendieron hacia la militancia conservadora; mientras que aquellos más asociados a recientes colonizaciones y a zonas de